



Aspecto de la Capilla en el 2002  
Fotografía: Carmen C. Muñoz.

# LOS RETABLILLOS DE LA CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA DE «EL BOHIO» – Toro (Valle)

Carmen Cecilia Muñoz B.  
Profesora  
Departamento de Historia  
Universidad del Valle

## Resumen

Análisis desde el punto de vista histórico, estético e iconográfico de la capilla de san Juan Bautista *El Bohío* y de cuatro retabrillos o expositorios portátiles de imágenes religiosas que hacen parte de un variado repertorio de sus bienes muebles. Constituyen una muestra inigualable del mestizaje artístico que se produjo a lo largo y ancho de Hispanoamérica. Hacen parte de nuestro patrimonio, su investigación contribuye a conocerlo, conservarlo y valorarlo.<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Patrimonio cultural, bienes muebles, retabrillos, arte colonial, iconografía.

## Abstract

Analysis from the historical, aesthetic point of view and iconográfico of the chapel of san John the Baptist of El Bohío and of four retabrillos or portable expositorios of religious images that make part of a varied repertoire of their goods furniture. They constitute a sample of the artistic miscegenation that took place to the long and wide of Spanish America. They make part of our patrimony, their investigation contributes to know it, to conserve it and to value it.

**Words key:** cultural Patrimony, goods furniture, retabrillos, colonial art, iconography.

<sup>1</sup>El presente escrito hace parte de la *investigación histórica, estética e iconográfica* realizada a la capilla de San Juan Bautista del corregimiento de «El Bohío» – Toro (Valle) y sus bienes muebles en el año 2002.

## **Presentación**

La capilla de San Juan Bautista del corregimiento de El Bohío - Municipio de Toro (Valle del Cauca) hace parte del patrimonio arquitectónico de la región, que recurriendo a las posibilidades que le ofrecía el ambiente, creó -como en las demás zonas rurales de la Nueva Granada-, un estilo propio caracterizado por la austeridad y sencillez. (SEBASTIÁN, 1965: 19-20)

La investigación contempló la revisión y análisis de fuentes documentales que han generado la capilla y sus bienes muebles en su proceso histórico; localizadas en archivos, hemerotecas, fondos bibliográficos y tradición oral, permiten identificar sus orígenes, su proceso histórico, pero también mostrar al objeto en cuestión como un documento en sí mismo.

En primera instancia se ubica los contextos histórico y geográfico en los que se inscribe la capilla. Llegando a la conclusión de que pertenece a la tipología de templos doctrineros, se revisan los parámetros que rigieron este tipo de construcciones en la arquitectura colonial religiosa, en especial en las zonas rurales de la Nueva Granada y los fines que perseguía dentro de la empresa colonizadora.

La reseña histórica sobre la capilla, su descripción y análisis, se acompañan de una referencia a sus tradicionales fiestas de junio llamadas popularmente las fiestas de san Juan de Bohío, en honor a su santo patrón Juan Bautista de quien se hace un esbozo iconográfico. Se hace una mención general a los bienes muebles que conserva, entre los que se encuentran: retablo, cruz de altar, esculturas, ornamentos, instrumentos musicales, libros, retabillos,...; pero el análisis se centra, por ahora, en los retabillos que junto a los otros objetos completan el valioso legado patrimonial que ha llegado hasta nosotros.

## **I. Corregimiento de El Bohío**

En el norte del Departamento del Valle, en la margen izquierda del río Cauca, se encuentra el municipio de Toro y en uno de sus corregimientos, El Bohío, la capilla de San Juan Bautista; inscrita dentro de la tipología de *templos*

*doctrineros*, esta capilla constituye una de las pocas muestras de la arquitectura colonial en nuestra región.

En el siglo XVI, cuando llegan los españoles a las tierras del Chocó, este vasto territorio de clima tropical húmedo, muy lluvioso y bañado por numerosos ríos, entre los que se destacan el Atrato y el San Juan, estaba poblado por los *Kunas, Chocoes y Noanamas*, agrupaciones indígenas que vivían de la caza, la pesca y la agricultura. Con el propósito de sentar posesión sobre la región y agrupar a la población indígena se crearon centros *doctrineros, encomiendas y reducciones* que contaban con un sacerdote para la evangelización de los indios; el cristianismo constituyó para la gran empresa conquistadora el medio para introducir su sistema social, administrativo y judicial.

En esta región, de gran riqueza aurífera, bajo montañas y a orillas del río Timaná, Melchor Velásquez de Valdenebro fundó el Municipio de Toro el 3 de junio de 1573 bajo la protección de Nuestra Señora de la Consolación, nombrando cabildo, regimiento, alcalde ordinario y demás autoridades. Sin embargo, el terreno en que nació este poblado resultó ser bastante difícil, las minas quedaban retiradas y la resistencia de los indígenas, obligaron al gobernador Diego de Ordóñez de Lara a trasladar la población, a finales del siglo XVI, a 25 leguas hacia el interior.<sup>2</sup>

Fray Jerónimo Descobar, predicador de la Orden de San Agustín, hace en 1582 una descripción de la población de Toro en su informe sobre *ciudades y villas del distrito de Quito y de las justicias que lo gobiernan y oficios que ay bendibles y navegables*:

<sup>2</sup> Las Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias contienen 148 apartes que van instruyendo al conquistador sobre la forma de emprender la colonización de los nuevos territorios para la corona. Entre ellas están: asentar las poblaciones en regiones cerca al mar para favorecer la navegación; además recomienda estar cerca de las minas y cerca de un río para facilitar el transporte de la mercadería entre el mar y la población, así como estar rodeados de tierras buenas para la labranza. Igualmente manda cómo distribuir los terrenos de las poblaciones, según calidades de las personas.

Este pueblo pobló Melchor Velásquez abrá nueve años, abrá en él dos mil indios entre veinte vecinos y destos vecinos algunos dellos son mulatos y mestizos y gente no digna de tener vasallos a que enseñar la fe siendo ellos necesitados de la saber. Este pueblo es de razonable temple no puede entrar a el caballos es necesario yr a pie más de veinte leguas ay oro muy bueno y como la tierra es nueba y los indios no mui diestros en la labor de las minas pásase necesidad, el beneficio deste lugar valdra doscientos pesos pagados entre todos los vecinos y mul pagados y así no ay clérigo que quiera yr alla porque el sacerdote que huviere de yr a de entrar a pie y han muerto dos del trabajo del camino y no se les puede meter sacerdotes que doctrinen los indios porque no tienen en que sustentallos porque la comida de los alla están no es mas de unos pocos tasajos de vaca salada que les dura un mes y dos hasta que les meten más tasajos porque hasta agora no se ha descubierto camino por do les pueda entrar ganado, pasan grandísimos trabajos, el pan es un poco de mayz cocido y algunas veces no lo tienen.

... Está poblado el pueblo de los españoles entre unos cerros muy altos, en un llanito a manera de caldera, ay vecinos de indios veinte y ocho, avrá en él de continuo hasta cincuenta hombres españoles que residen en él y avrá naturales ochocientos y estos están divididos que no ay poblaciones juntas. Tienen sus casas hechas encima de los árboles y otras casas que hacen que llaman barbacoas, muy altas del suelo por ser la tierra húmida y enferma, muy calurosa y lluviosa que los más del tiempo llueve de hordinario, tierra rica de oro por hallado en cada río y quebradas que corre, es dificultoso de sacar respeto de los pocos naturales y carecer de sustento de comidas por no darse otro mantenimiento sino maíz...y en esa tierra hay una iglesia de clérigos. (TOVAR, 1993: 410)

En cuanto a los misioneros que trabajaron en esta región, sabemos que los primeros en entrar a la Provincia del Chocó, hacia el año 1573, fueron los dominicos, quienes más tarde fundaron un convento en la ciudad de Toro, luego llegaron los franciscanos, que tenían a San Juan Bautista como su patrón titular en el Nuevo Reino de Granada, con su nombre se constituyó su Custodia que en 1563 pasa a Provincia. (ARCILA R, 1953: 11 y 29)

El Bohío, es uno de los corregimientos del Municipio de Toro; hasta el siglo XIX, sus tierras se denominaban de «BUHIO REDONDO», nombre que parece tener relación con la manera de construir las chozas los indígenas, volúmenes circulares con techo de paja y un poco levantadas del piso. Con respecto a la primitiva fundación de Toro, *Buhío Redondo* quedaba un poco retirado; ubicado en una región llana, cercana al río Cauca, por allí pasaba lo que entonces se denominaba «camino real» que venía del sur e iba hacia Anserma y partía límites a los territorios de las reales audiencias de Santa Fe y Quito (PIEDRAHITA, 1957: 344); con la nueva y definitiva ubicación, quedó en sus proximidades. Actualmente está a unos 4 o 5 kilómetros de la cabecera Municipal. A finales del siglo XVI, se da al Consejo de Indias esta información sobre los límites de la Audiencia de Quito:

El distrito de la audiencia de Quito comienza desde el *Buhyo redondo* que está en la gobernación de Popayán mas delante de la ciudad de Cartago de la dicha gobernación diez leguas y hasta el dicho Buhyo que es un tambo donde se haze jornada y llega el distinto dela Audiencia de la Nueva Granada. Desde tambo dista otra jornada los indios Gorriones que están encomendados en el Capitán Antonio Redondo son dos pueblos Roldanillo y Río Frío y otra poblezuelo llamado del Pescado en la rivera del río Grande de Cauca. (TOVAR, 1983: 79).

El 10 de diciembre de 1573, los terrenos de BUHIO REDONDO, fueron concedidos como premio, para cultivo y ganado, a Don FRANCISCO DE ORELLANA escribano de la población en épocas de su fundación y a quien correspondió extender y firmar el acta de fundación de la primitiva ciudad de Toro (PIEDRAHITA, 1957: 406-407). Durante los siglos XVII y XVIII, varias personas reclaman la posesión de estos terrenos, prueba de ello son los documentos sobre litigios que reposan en los archivos General de la Nación, Notarial de Toro e Histórico de Cartago.

La primera reclamación la hacen los descendientes de Orellana a comienzos del siglo XVII, pues al parecer estaban

ocupados por otra familia que los utilizó durante muchos años para cultivo y pastoreo. Mas tarde, aparecen nombres como el de la familia Tascón que poseía una hacienda llamada de «BUHIO»; Diógenes Piedrahita, hace referencia que hasta fines del siglo XIX vivían Santos y Sotera Tascón, viejos esclavos de la poderosa familia, que residían en su casa de «Cantarran», en un ángulo de la antigua hacienda que les legaron sus amos y de quienes heredaron el apellido; en sus charlas no faltaba la referencia a la opulencia de sus amos, haciendo reminiscencias a las fiestas suntuosas que celebraban para honrar al patrono del lugar, San Juan Bautista. (PIEDRAHITA, 1957: 406-407 y 451)

## II. Arquitectura religiosa en la Nueva Granada

El templo cristiano como tal se crea en el siglo IV, y su concepción no queda libre a la inspiración personal, sino que viene dada por Dios a través de una revelación (Génesis, Sabiduría, Apocalipsis). Por eso, las construcciones religiosas, desde las pequeñas capillas hasta las grandes iglesias y catedrales, obedecen a ciertos parámetros que podemos reseñar a través de la historia de la arquitectura religiosa, aquí nos vamos a concentrar en la Arquitectura colonial en la Nueva Granada.

La actividad arquitectónica desarrollada en la época colonial tuvo sus matices en cada región dependiendo de las condiciones físicas, económicas y políticas. Se destacan dentro del ámbito de la historia del arte, las de México y Perú debido a que la arquitectura que los españoles trataron de implantar, tanto en el campo religioso como en el civil, encontró mejores obreros, grandes conocedores de los materiales permanentes y de la forma de trabajarlos.

En el virreinato de la Nueva Granada caracterizado por zonas húmedas, diversidad topográfica, núcleos de población mucho más aislados y reducidos, los nuevos colonos se tuvieron que ajustar a unas pautas de construcción humilde y modesta, acorde con las peculiaridades de los indígenas que vivían, por lo general, en edificaciones levantadas con materiales del lugar, en bahareque y con techumbre de paja; el sillar de piedra o la mampostería sólo

alcanzaron a las pequeñas fachadas, con excepción de las grandes catedrales que empezaron a levantarse a finales del siglo XVII o bien entrado el XVIII. El verdadero mérito de esta arquitectura está proporcionado por la mano nativa.

A partir del tercer viaje de Colón, las órdenes del rey eran muy claras: no podía fundarse ninguna población sin contar con un cura designado por el Consejo de Indias y, en todos los casos, el primer edificio en levantarse debería ser la iglesia. Posteriormente vendrían reglamentos más extensos, con normas urbanísticas muy claras y en los cuales el poder religioso, representado en la catedral, iglesia parroquial o capilla que constituía el lugar prioritario dentro de la escala urbana. En toda América se construyeron más de setenta mil iglesias durante tres siglos que muestran la gran empresa de la «conquista religiosa» emprendida por los españoles, que difícilmente puede aislarse del carácter militar de las expediciones a través del continente.

El proceso de su construcción de estas capillas se llevó a cabo, en la mayoría de las ocasiones, con un desconociendo del terreno, aplicando los materiales del lugar, presentando deficiencias; muchas de ellas fueron destruidas por las inclemencias del clima tropical y las catástrofes naturales; sobre sus ruinas se levantaron edificaciones más estables y a su alrededor se formaron los primeros núcleos de población.

Después de las campañas conquistadoras, hacia el siglo XVII, llegó una relativa estabilidad que permitió consolidar el establecimiento de ciudades como Cartago, Popayán, Cali, Toro, Roldanillo, Buga, entre otras, e iniciar la explotación de los recursos naturales, especialmente la minería, paralelamente un florecimiento de las construcciones religiosas se hizo manifiesto; durante el mandato eclesiástico «don Pedro García Matamoros, primer prelado del Nuevo Reino de Granada, se erigieron más de cuatrocientas casas religiosas, entre iglesias, capillas y casas conventuales, de las cuales cerca de trescientas estaban ubicadas en pueblos indígenas. (DUQUE, 1990: 35-36)

Sin embargo, parece que esa modestia exterior que caracterizó a la arquitectura religiosa en la Nueva Granada, se vio compensada con el esplendor del interior, donde se



aprovecho la riqueza de estas tierras en oro, retablos, custodias, atriles, cálices, sagrarios, sacras, etc.

Durante la colonia, se crearon centros para la evangelización de los indígenas, contaban con los llamados templos doctrineros y un cura misionero que era el encargado de agruparlos e iniciarlos en el cristianismo. Según las ordenanzas de Tunja de 1575, las doctrinas fueron repartidas entre dominicos, franciscanos y clérigos, y cinco años más tarde, una real cédula dispuso darle prelación al nombramiento a religiosos que conocieran la lengua nativa, que debían enseñar a leer e instruir en el catecismo, los diez mandamientos, los siete pecados capitales, las virtudes, además de vigilar minuciosamente la supresión de la idolatría; además, se les prohibía tener indias a su servicio, y cobrar por administrar sacramentos.

Los templos doctrineros comenzaron a levantarse en los lugares más poblados por los indígenas, quienes vieron con reticencia la sustitución de los santuarios naturales abiertos (lagunas, cerros, bosques) por construcciones cerradas. La arquitectura de los templos rápidamente buscó adaptarse a esa aversión a los espacios cerrados, y aprovechar el gusto por las reuniones y jolgorios colectivos. Fue así como nació, al igual que en otros lugares de América, un tipo particular de iglesias con facilidades para atraer a la población, tomando elementos de su psicología y su cultura.<sup>3</sup>

La evangelización de la Nueva Granada halló en los primeros decenios innumerables dificultades. El clima era muy cálido, los caminos malos o inexistentes, y la organización civil hispana se veía continuamente perturbada por graves conflictos personales entre los conquistadores, enfrentados entre sí, obsesionados por El Dorado.

Los primeros misioneros en llegar a la Nueva Granada fueron los *franciscanos*, arribaron a estas tierras con la expedición de Alonso de Ojeda en 1509, formaron custodia en 1550 y provincia en 1565. Los *dominicos*, en 1529 y formaron provincia en 1571, con dieciséis conventos, tres

<sup>3</sup> *Los Chibchas en la Nueva Granada, la primera evangelización.* <http://members.tripod/>

mayores (Santa Fe, Cartagena y Tunja), y el resto menores (Popayán, Tocaíma, Valledupar, Pamplona, Mariquita, Ibagué, Tolú, Mérida, Muzo, Santa Marta, Guatavita, Ubaque y Tocarema); en 1575 servían 175 doctrinas de indios, y antes de fin de siglo fundaron también conventos en Cali, Buga, Pasto y Riohacha. Posteriormente llegaron los agustinos en 1575 y los jesuitas en 1599.<sup>4</sup>

Vistas estas generalidades sobre las capillas e iglesias en la colonia, se entiende el papel que jugaron en la vida de los pobladores; sobre todo, los llamados templos doctrineros, tipo al que pertenece nuestra capilla de San Juan Bautista de «El Bohío»; pero también la importancia que tiene hoy en día para la comunidad local, y para la reconstrucción de la historia de nuestro patrimonio.

### III. La capilla de San Juan Bautista

#### Apuntes históricos

La tradición oral da varias fechas sobre su construcción, la más difundida es la de 1610, sin embargo no hay documento que lo sustente.<sup>5</sup> En el periódico *El Tiempo*, de 28 de enero de 1997, bajo el título: «Obras en Toro» aparece una reseña sobre la restauración hecha a la capilla de El Bohío, allí se dice que tiene «416 años», lo que da como fecha a 1584. Independientemente de estas especulaciones, en lo que sí se tiene claridad es que, por sus características, es una capilla doctrinera; queda por aclarar si «Buhío Redondo» existía antes de 1573, año de la fundación de Toro, y si su capilla es de ésta época o, posterior.

El documento más antiguo que habla sobre la existencia de la capilla, data de 1776, año en que Francisco Antonio Moreno y Escandón envía a la Corona española un *informe sobre su viaje por la Nueva Granada* y con respecto a Toro dice lo siguiente:

<sup>4</sup> *El templo Doctrinero de Tópaga*. [www.banrep.gov.co/blaavirtual/bolet5/bol27/templo.htm](http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/bolet5/bol27/templo.htm)

<sup>5</sup> En informe enviado a Colcultura en 1994 por la Personería Municipal y la Junta PRO-RESTAURACIÓN capilla San Juan Bautista. Se anota que la capilla tiene 440 años de construida (1546), no reseña la fuente documental consultada y además Toro no había sido fundada.

La jurisdicción que corresponde a esta ciudad se halla medida por largo y tiene tres leguas y veinte y siete cuadras y por lo ancho, desde dicha ciudad que se halla situada al pie de un cerro, del que comienzan las montañas que lindan con la provincia del Chocó, hasta un río grande que llaman de Cauca, habrá de distancia media legua dentro de los citados límites, se comprende tres poblaciones cortas. La una de San Francisco de Hatillo y de ella a esta ciudad hay de distancia desde la capilla que tiene una legua y cuarenta cuadras, su tránsito sin ningún impedimento y sólo hay en su intermedio dos quebradas muy cortas. La otra población que se nombra San Juan de Buyo Redondo, tiene su capilla y de ella a esta dicha ciudad hay veinte y seis cuadras, sin ningún embarazo su tránsito, y sólo de por medio la una de las dos antedichas quebradas. La tercera población dista de esta ciudad a ella una legua y treinta y seis cuadras, la cual se nombra San José del Hato de Lemos, lo que es de mas crecido vecindario que las antes nominadas, hay en ella su capilla y se mantiene un eclesiástico que administra los sacramentos. (COLMENARES, 1985: 117)

Para 1939 el Municipio de Toro contaba con tres iglesias, la de Nuestra Señora de la Consolación en la cabecera municipal, su emplazamiento original data de 1695, (PIEDRAHITA, 1959: 106-107); pero las drásticas transformaciones que ha sufrido, sobre todo en el siglo XX, hacen que ya no quede nada de la primitiva construcción; la consagrada a la Virgen del Carmen, que estaba ubicada en el cementerio y que fue destruida; y la de *San Juan de Buhío Redondo* como se le llamaba, que es la única de las tres que todavía conserva, en algunos de sus aspectos, la estructura colonial; en esta última, a mediados del siglo XIX, funcionó el juzgado segundo parroquial de Toro y se constituyó en viceparroquia del municipio (PIEDRAHITA, 1959: 356)

Con respecto a la capilla de *El Bohío* se anota, en algunos de los informes sobre las labores de restauración llevadas a cabo entre 1988 y 1989, que en los cimientos de ésta se encontraron ladrillos similares a los utilizados en la capilla del cementerio que datan del siglo atrás; las fotografías

tomadas durante dicha intervención muestran, debajo de los cimientos, restos de una construcción de piedra que podría ser la de una capilla original, posiblemente una construcción indígena.<sup>6</sup> También es posible que la construcción primitiva haya sido reconstruida en algún período de la colonia, y como se conservaban unos parámetros para la construcción de este tipo de capillas, no se haya variado su tipología.

Pero, sin lugar a dudas, en el siglo pasado es cuando sufre cambios fundamentales en su estructura, todo gracias a una ola de renovación de tipo neoclásico que optó por destruir total o parcialmente el rastro colonial en muchas edificaciones de tipo religioso y civil. La de Bohío fue intervenida en 1959 para cambiar su fachada, se adicionó un frontis de estilo seudo-neoclásico muy popular en la época sobre la fachada original de adobe, se incorporó una espadaña en ladrillo y cemento y la fachada en su totalidad fue repellada en cemento.<sup>7</sup> El 31 marzo de 1986 un fuerte vendaval ejerció presión sobre la espadaña (segundo cuerpo de la fachada) y la volcó sobre el techo de la capilla ocasionando graves daños; tras estos sucesos, en 1989, se pide una valoración técnica a la división de Patrimonio de Colcultura con el fin de adelantar los trabajos de restauración tendientes a devolverle su aspecto colonial; en febrero de 1995 un terremoto afectó las capillas del Overo en Bugalagrande, de Guadalupe en Cartago y la de Bohío en Toro, se empieza a gestionar la restauración de éstas a través de Colcultura; sus delegados concluyen que de «no emprenderse una acción inmediata las lluvias, los vientos, y los amigos de lo ajeno habrán acabado en corto tiempo con la edificación».<sup>8</sup> Hoy en día está por concluirse una nueva intervención patrocinada por el Ministerio de Cultura.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Muchas veces se aprovechaban los lugares sagrados de los indígenas para construir sobre ellos las capillas, y así lograr mayor acogida a la hora de convocarlos al adoctrinamiento.

<sup>7</sup> Raúl Silva Holguín, destacado intelectual de Toro, parece ser el que dio la idea.

<sup>8</sup> EL PAIS, «En Toro ¡Renació El Bohío!», Cali, Agosto 10 de 1989.

<sup>9</sup> En el Centro Nacional de Restauración se encuentra, el registro: V

Bajo la resolución 002 del 11 de Octubre de 1989 la Junta Regional de Cultura lo declara Bien Inmueble Cultural de carácter departamental. En el 2002, sus bienes muebles, esculturas, retabillos, libros, entre otros, son restaurados en el Taller de Restauración del Museo La Tertulia de Cali, y se inician los trabajos de restauración en la capilla, todo esto gracias a la gestión de la Secretaria de Cultura y Turismo del Valle del Cauca.

Aspecto de la capilla antes de la intervención de 1959.<sup>10</sup>



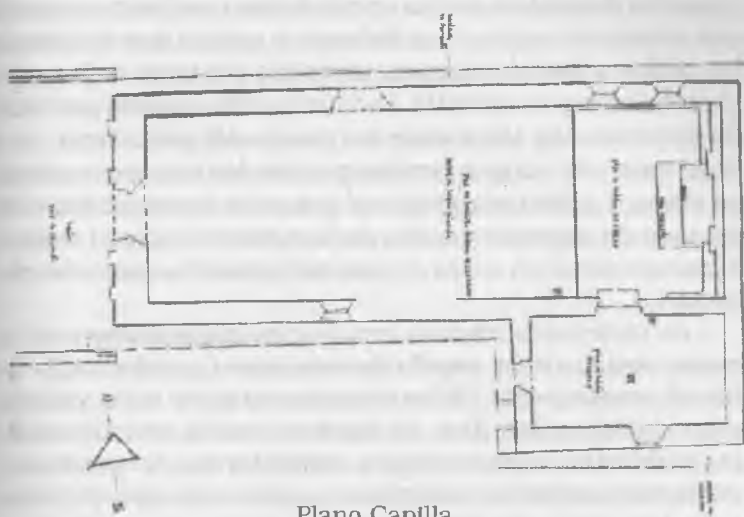
Frontis de estilo neoclásico adosado en 1959.



Después del vendaval en 1986

informes de las visitas de los encargados de la conservación del Patrimonio inmueble de Colcultura y del Ministerio de Cultura, croquis, planos y fotografías de la capilla de san Juan Bautista de El Bohío.

<sup>10</sup> Fotografías: «La capilla de El Bohío recuperó su aspecto original» en Revista VIVIR - El País, Cali, Jueves 30 de noviembre de 1989 p. 6, 7, 9.



Plano Capilla

*Descripción* Su orientación es de este a oeste y se implanta próxima a un cruce de caminos, uno carretable en curva, que viene de Toro y lleva a otros caseríos al norte; el otro, peatonal y de herradura propio de *El Bohío*; en ella confluyen una serie de vías que le dan buena visibilidad y que la conectan fácilmente con sus alrededores ocupando un lugar privilegiado en la población, hecho muy importante en la época en que cumplía su misión de agrupar a la población indígena de los lugares aledaños. Es una capilla de una sola nave con dos accesos, el principal al frente, el otro al costado izquierdo, la sacristía cuenta con una puerta secundaria. Su volumen es sencillo, muy alargado, pero dinamizado por el sobre-levantamiento del presbiterio y la masa de la sacristía sobre el costado de la epístola (lado izquierdo) con ingreso desde el presbiterio y un atrio levantado del terreno por gradas.

Los muros son gruesos en tapia pisada. Las cubiertas de los tres espacios son independientes entre sí: en dos aguas la de la nave; en tres la del presbiterio, más alta que la anterior y la de la sacristía en una sola, apoyada y anclada al muro de la epístola del presbiterio. La estructura en par

y nudillo de madera rolliza encalada sin cumbrera, soporta por debajo un tejido de cañabrava y pañete que conforma las jaldetas lisas de la artesa invertida a lo largo de la nave, el presbiterio y la sacristía. La iluminación natural proviene de dos ventanas altas sobre los muros del presbiterio, una en la nave y la luz que penetra por los dos ingresos cuando se abren. La fachada principal presenta un muro liso con su vano de ingreso, el vuelo de la cubierta sobre el testero a manera de alero a dos aguas, se aprovecha para el campanario.

Los materiales básicos empleados originalmente en la construcción de la capilla fueron barro, piedra, algo de hierro, arena y cal. El barro para muros en tapia pisada, para el piso en ladrillos. La madera para la estructura de las cubiertas y también en carpinterías de puertas y ventanas. La piedra posiblemente en los cimientos. El hierro para los clavos de forja que fijan entre sí los distintos componentes estructurales de la cubierta y también como anclaje a los marcos de algunas carpinterías. La arena y la cal, como agregado y cementante respectivamente, que unidos al barro produjeron pañetes y lechos de pisos. La lechada de cal se empleó como pintura en muros y cielos.<sup>11</sup>

Los pisos: en el interior de la capilla y la sacristía son en ladrillo hecho a mano, de 22 x 22 x 5 cm., colocados en hileras horizontales que van de banda a banda. En la grada que delimita el espacio de la capilla mayor o presbiterio, se encuentra una pequeña área de ladrillos rectangulares (14 en total) de 395 x 18.5 cm. encerrados en los cuadrados ya mencionados. Los andenes que bordean toda la construcción tienen un acabado enladrillo como en el interior de la capilla y el atrio.

Trabajo de carpintería en las puertas de ingreso principal, lateral, a sacristía desde el presbiterio y desde la sacristía al patio o ronda sur, al igual que las cuatro ventanas (incluida la coral) que iluminan la capilla. Las ventanas están resueltas como celosías. La ventana de la sacristía es de balaustres torneados y dispuestos en tres fajas

<sup>11</sup> Informe visita de Colcultura, 1985.

horizontales; su construcción es relativamente reciente y está protegida, al igual que las dos del presbiterio y la de la nave, por una reja metálica exterior anclada al muro y de escaso valor.

Bienes Muebles: están constituidos por el retablo, el púlpito, un confesionario, varios altares o retablos portátiles policromados, una cruz de altar, varias esculturas, unas telas pintadas, ornamentos, libros, instrumentos musicales y sillas frailunas.

### **Valoración estética**

Cuando la observamos sentimos que tras ese aspecto de sencillez está la concepción del mundo de toda una época. Cada una de sus partes está realizada bajo unos parámetros que simbolizan algo; es decir, su tamaño, la distribución de sus espacios, el material empleado, el color, todo tiene un sentido y eso, es precisamente lo que hace que debamos conservarla en su aspecto original. El valor de estas construcciones está en lo que nos dicen de épocas pasadas, nuestra responsabilidad es respetar su estética; es decir todas aquellas pautas que rigieron su construcción como son su estructura, su colorido, sus proporciones.

En su estructura, la capilla cumple con las características arquitectónicas de los templos doctrineros difundidas desde el siglo XVI en las colonias americanas, han de ser de una sola nave, muy alargada, con proporciones que varían entre 1:4 y 1:7 (relación del ancho a la longitud de la nave), deberá construirse un arco toral, el muro de la portada deberá sobrepasar la cubierta (de dos aguas) para formar el campanario o espadaña... Estas dimensiones y el tratamiento del espacio, en forma fragmentada, son una clara muestra de la influencia medieval aún en uso en España en la época de la conquista.

El levantamiento de algunos espacios, como el presbiterio o la adición de la sacristía hacia uno de los lados laterales, logran la fragmentación del espacio, efecto importante en una construcción de tan alargadas proporciones.

El espacio interior es bastante amplio, esto unido a las dos puertas de acceso, deben haber cumplido un papel



importante en la circulación de las personas en las ceremonias religiosas. Sin lugar a dudas, su techo alto y las paredes de bareque dan una sensación de frescura que, para los objetivos que se proponía, era de suma importancia.

Para terminar hay que resaltar la mano de obra, que por lo general era indígena, y que supo captar criterios constructivos que no eran los suyos, pero que poco a poco fue asimilando. Gracias a ellos hoy podemos acercarnos un poco a esa forma de vida que se vieron obligados a aceptar, pero en la que también está su huella.

### **Análisis iconográfico**

Para su orientación la cabecera de las capillas e iglesias estará preferentemente situada hacia el Este (la salida del sol) pues el creyente debe orar mirando su luz; el círculo y el cuadrado serán sus formas estructurales, imagen del cielo y la tierra; manejará el número y las proporciones, porque lo divino es perfecto. Dentro de él, el altar y el retablo son los lugares más sagrados, en ellos convergen las líneas de la arquitectura, ubicados un poco más alto que el resto de la construcción porque son el símbolo de la tierra y por medio de sus gradas se establece el diálogo entre los de abajo y el de arriba, es el lugar de comunicación con Dios; en el eje vertical y marcando el centro, irá la piedra central o ARA.<sup>12</sup>

La puerta, señala el «límite», es ante todo el sitio de separación de lo sagrado y lo terrenal, invita a entrar a la casa de Dios. El culto se lleva a cabo en su interior, allí se congregan los fieles para establecer contacto con Dios; para ello, la iglesia a establecido una serie de ritos, que permiten que los hombres manifiestan su compromiso con la fe cristiana. En la iglesia se celebra la misa, el acto litúrgico por excelencia del cristianismo, los que se congregan bajo la guía de un sacerdote actualizan la venida de Jesús a la tierra y su sacrificio por los hombres. Pero en la iglesia también se bautiza, se casa, se confirma, se confiesa, es

<sup>12</sup> La de la capilla aún se conserva y hasta bien entrado el siglo XX no se permitía que fuera tocada por mujeres.

decir se llevan a cabo todos los actos que comprometen a los creyentes ante Dios y ante los demás. Por eso, ese espacio se ha decorado con elementos que posibilitan estos encuentros, la pila bautismal, el confesionario, el sagrario para guardar el cuerpo de Cristo, las esculturas y pinturas religiosas que evocan a la corte celestial, a la Virgen María y a los santos.

Todo esto no hace más que confirmar que las religiones y los recintos que utilizan para llevar a cabo sus ritos, no tienen un curso único; es el hombre el que con sus creencias, su manera de ver en cada momento las cosas y la forma como responde ante las circunstancias que lo rodea, el que ha determinado las posibilidades arquitectónicas.

#### **IV. Las fiestas de San Juan de Bohío.**

Las fiestas de santos patronos son muy populares en los pueblos, aldeas y veredas de toda Hispanoamérica, tradición que nos viene de Europa, especialmente de España. En Colombia, desde los tiempos de la colonización, una de las festividades más populares se realizaba en honor a San Juan Bautista que tenía muchos seguidores entre los esclavos e indígenas.

La fiesta de San Juan es la celebración, en una sola, de dos fiestas vecinas, una profana que corresponde al 21 de junio, al solsticio de verano (el día más largo del año), de culto o adoración al sol, por el fuego, que simboliza el sol ardiente; la otra, religiosa, la de San Juan Bautista que se celebra el 24 de junio, y se hace prendiendo fogata en la noche previa, *las fogatas u hogueras de San Juan*. En el Tolima y en la población de Toro se caracterizaron por los símbolos del fuego, que representan el sol abrasador y el agua que refresca y prepara el nuevo terreno para el cultivo.

Antiguamente los opitas hacían el baño ritual en el río Magdalena en las horas de la madrugada. Se iniciaba cuando un joven apuesto y locuaz llegaba en una balsa por el río; las gentes hacían la alarma de que había llegado San Juan, e iniciaban la fiesta, que continuaba sin interrupción hasta el día de San Juan Bautista cuando una cabalgata culminaba el ritual con la descabellada del gallo

colgado, en memoria del apóstol que negó tres veces al señor. (OCAMPO: 2002).

Hablando con lugareños, se concluye que hasta bien entrada la mitad del siglo XX se seguía la tradición de la celebración de estas fiestas. Entre los más entusiastas colaboradores de estas celebraciones estaba el matrimonio de Avelino Benítez y Rosario Rengifo, que ponía gran colorido. Hoy poco queda de ello pero gracias a las reminiscencias que de su pueblo hace Piedrahita podemos hacer un bosquejo de lo que significaban las fiestas de «San Juan de Bohío» como eran conocidas.

Liberato Posso, casado con Sofía Gómez, fue entusiasta animador del caserío de «Buhío» en donde vivió hasta su muerte. Era patrono, con la inolvidable matrona doña Juana María Cedeño, rica propietaria en esa fracción, de la muy popular fiesta de San Juan Bautista, que se venera en la iglesia construida desde la Colonia en ese caserío, consagrada a venerar dicho santo, y en el siglo pasado y anteriores, constituía un acontecimiento la celebración de las fiestas anuales, con las tradicionales «macetas», carreras de caballos y otras diversiones, atrayendo una concurrencia tumultuosa, fiestas en las cuales tomaba parte la mayoría de las gentes, damas y caballeros en ricas cabalgaduras, que en simpática alegría y sano esparcimiento emulaban por darle alegría al lugar. Dichas fiestas duraban todos los últimos días de cada junio y atraían gentes del lugar y de pueblos vecinos. La iglesia poseyó ricas tierras y ganados donados por el vecindario. La familia Posso-Gómez, que gozaba de consideración y aprecio por sus correctas maneras, por su gentileza con las gentes, porque se habían distinguido en el lugar; derrochaba atenciones con los visitantes en las fiestas, su casa era centro de reunión de la buena sociedad y fueron queridos y populares. (PIEDRAHITA, 1959: 525)

### **San Juan Bautista**

El retablo de la capilla tiene como imagen central a San Juan Bautista, al igual que de sus retablillos; por ello es importante acercarnos un poco a su iconografía e intentar descifrar la importancia que tuvo en el culto de la región,

pero sobre todo para lanzar una hipótesis: los franciscanos fundaron la capilla, bajo la protección de su santo en la Nueva Granada.

Iconografía, significa describir imágenes y como el arte colonial se basa en la representación de escenas religiosas ya que su fin era instruir, motivar y cautivar al creyente; un estudio sobre el arte de esta época necesita del método iconográfico para interpretar, identificar y muchas veces, a falta de la firma de su autor o del año de ejecución, datar una obra. El cristianismo es la única de las tres grandes religiones monoteístas que admite el culto a las imágenes sagradas y la representación antropomórfica de lo divino; la iconografía cristiana es una Teología Monumental, refleja los pasos del proceso de pensamiento y las formas de sensibilidad de los cristianos durante muchos siglos; por esto hablamos de evolución iconográfica de un tema. Las fuentes de las representaciones cristianas pueden ser Canónicas, basadas en Las Sagradas Escrituras o, Apócrifas, de origen diferente a la Biblia; entre estas últimas están Los Evangelios Apócrifos, La Leyenda Dorada (1264) y los tratados de iconología e iconografía que tuvieron auge en el siglo XV.

La iconografía ayuda a localizar las obras de arte y en consecuencia a apreciar su pertenencia a tal o cual escuela. Los santos representados en un cuadro de altar son un indicio que no engaña mucho. Junto a los santos universales que pertenecen a toda la cristiandad, existen otros, nacionales, provinciales y municipales, cuya presencia es un certificado de origen. Si un retablo contiene las imágenes de San Francisco de Asís, de San Antonio de Padua, de Santa Clara, indica que fue regida por los franciscanos; si está Santo Tomas de Aquino o San Pedro Mártir de Verona, por los Dominicos. A veces ciertos tipos iconográficos sólo aparecen en una época determinada, la advocación a la Virgen del Rosario no se conoce antes del siglo XV o, los santos nimbados sólo después de muertos, que es cuando se produce su canonización.

Hasta el siglo XVIII, los artistas de temas religiosos aprovecharon, para sus representaciones, los grabados

flamencos; luego, nuevas corrientes se dejaron sentir, la escuela de Augsburgo (Alemania) hizo ediciones de la Biblia y de otros temas religiosos, ilustrados con grabados de una concepción muy diferente al gusto flamenco; los artistas encargados de esta nueva orientación fueron los hermanos Joseph Sebastián y Johann Baptist Klauber, cuyas obras circularon por toda América y fueron copiadas hasta los albores del siglo XIX.

Los temas más representados dentro de la iconografía cristiana son los referentes a Cristo, la Virgen María y los Santos. La imagen de la Divinidad es tema fundamental de la iconografía cristiana, hasta el siglo XII presenta variaciones en cuanto a su representación que abarca Padre, Hijo y Espíritu Santo; la del Padre es por lo general la de un hombre anciano, barbado y con pelo blanco; la de Cristo, más joven con un nimbo en forma de cruz sobre la cabeza; sin embargo, la de Espíritu Santo, ha suscitado controversias, hasta que en 1928 se prohibió su representación antropomorfa. Cristo, antes del siglo IV era representado alegóricamente, primero en forma de forma de pez, cruz, cordero o como un rayo de luz; se acostumbraba también a utilizar el anagrama de JI-RO, pero la representación humana sólo apareció en el siglo V, al comienzo las facciones eran duras, sin volumen, pero más tarde se fue recreando con las escenas de la Sagrada Familia; sin embargo, la representación más usual es la de la crucifixión que ha sufrido una serie de variaciones importantísimas, desde el vestido, hasta el número de clavos, la inclinación de la cabeza, o la expresión de su cara.

Si el cristianismo tiene alguna razón especial para ser destacado es por el culto a María, el papel que en la religión popular ha desempeñado y por consiguiente en la iconografía, ha sido tan importante como el del mismo Dios. Pero su iconografía inmensamente rica, sólo debe una pequeña parte a los evangelios, se fue desarrollando a través de los siglos como consecuencia de la necesidad que la Iglesia Cristiana tenía de una figura maternal, característica presente en muchas religiones antiguas. Durante mucho tiempo fue discutido que la mujer tuviera espíritu, y que

María la madre de Cristo fuera virgen, pero se defendió su *Inmaculada Concepción*, es decir, haber nacido sin mancha de pecado original, al contrario que todos los demás mortales; las primeras representaciones de la Inmaculada las tenemos en miniaturas de mediados del siglo XV y en xilografías de incunables, inspirándose la figura en el texto del Apocalipsis que la representa sobre el creciente lunar, o en la «Tota Pulcra» con el unicornio, rodeada ya de símbolos como el pozo, la torre, el huerto, etc.; pero sólo en 1708, se declaró la festividad y creencia obligatoria para toda la Iglesia, siendo dogma desde la encíclica de Pío IX, el 8 de diciembre de 1854. María es representada sin el Niño, con su Hijo solamente o con otras figuras, generalmente santos; la Sagrada Familia, en la que aparece con San José no aparece hasta el siglo XV. Entre las formas de representación están la *Virgen de la Misericordia* que ampara al penitente bajo su amplio manto; la *Dolorosa* que se lamenta por su hijo, con el pecho atravesado por siete espadas que simbolizan sus siete dolores, o sentada con el cuerpo sin vida de Cristo en su regazo; la *Virgen del Rosario*, dirigida a inculcar la devoción del Santísimo Rosario.

La *hagiografía* o iconografía de los santos es la que gana en repertorio. Es innumerable el número de santas y santos con los que cuenta la iglesia. Cada uno de ellos tiene no sólo uno, sino hasta varios tipos iconográficos, dados por los atributos que los acompañan y el pasaje de su vida que se representa. El primer libro de la historia que se encarga de recoger diferente aspectos de su iconografía es la *Leyenda Áurea* o Libro de Oro de los santos de Jacoppo della Vorágine escrito en el siglo XIII y aunque en su época fue criticado por fantasioso, ha sido la base de los posteriores tratados.

Hoy en día el estudio del arte religioso tiene que contar con un apoyo iconográfico, y un conocimiento de la región de donde procede la obra, pues en el caso de los santos, era habitual que se les fuera añadiendo o quitando atributos de acuerdo a la interpretación que determinada comunidad hiciera de él. Así encontramos que en Hispanoamérica, se recrearon muchas de estas advocaciones, enriqueciendo con ello el panorama de interpretación. Es por esto, que la

iconografía no sólo interesa a la historia del arte sino en general a la de la civilización y a la del pensamiento religioso. Interpretando la simbología de las representaciones de una determinada época podemos acercarnos a su forma de ver el mundo, a su entramado social y cultural.



Fot. Taller Restauración Museo La Tertulia

Teniendo en cuenta lo anterior, entramos a realizar un bosquejo de la iconografía de san Juan el Bautista, al que la piedad popular y el arte cristiano siempre le han reservado un lugar aparte de los apóstoles y de los santos. Hace parte del Antiguo Testamento por ser el último y el más grande de los profetas -anunció la venida de Cristo; pero, también es el primer mártir de la fe de Cristo y la iglesia le rinde el mismo culto que a los santos. Su historia es relatada brevemente por los Evangelios canónicos, las adiciones tienen de los Apócrifos. Zacarías, el padre de Juan, era un sacerdote de la ley judía, e Isabel, su esposa, descendía, como él, de la casa de Aarón y era prima de la Virgen María. El ángel Gabriel se apareció a Zacarías para anunciarle el nacimiento de un hijo que se llamaría Juan; él, escéptico respondió que al igual que su mujer eran demasiado ancianos como para creer en esta buena noticia; en castigo a su incredulidad quedó mudo hasta el día en que se cumpliera

el designio divino. Nació unos meses antes que Jesús; siendo muy joven comenzó su preparación como precursor del Mesías, se fue al desierto de Judea, sobre las riberas del Jordán y allí cubierto con pieles de camello se dedicó a proclamar la venida de Jesús; los judíos solían lavarse como símbolo de la purificación interior, pero a partir de Juan se instauro el rito del bautismo y desde entonces empezaron a llamarle «el Bautista», es decir el que a través del agua purifica, Jesús se hizo bautizar por él. Todos estos hechos atrajeron la atención de los judíos sobre él y algunos empezaron a considerarle como el Mesías prometido.

Por la misma época, Herodes Antipas, el tetrarca de Galilea, había repudiado a su esposa y vivía con Herodías, quien era a la vez su sobrina y la esposa de su medio hermano Filipo. Jun Bautista reprendió a Herodes por tal conducta y aunque éste respetaba a Juan, se sintió ofendido. Finalmente la cólera del tetrarca, azuzada por Herodías, triunfó y para satisfacer a ésta, lo encarceló en la fortaleza de Macarea y Macerón, cerca del Mar Muerto en el año 29; sin embargo, Herodías que seguía influyendo en contra de Juan, la ocasión se presentó con motivo de una fiesta que dio Herodes el día de su cumpleaños a los principales señores de Galilea. Salomé, hija de Herodías y Filipo, danzó ante los comensales con tal dominio, que Herodes juró concederle cuanto le pidiera, aunque fuese la mitad de sus dominios; Herodías aconsejó a su hija que la cabeza de Juan fuese traída inmediatamente en una fuente y, aunque Herodes se sorprendió de tal extraña petición, no pudo negarse por no faltar a su palabra y dio inmediatamente la orden, Salomé por su parte no tuvo reparo en tomar el plato en sus manos y ofrecérselo a su madre.

El profeta fue perseguido aún después de su muerte: se contaba que el Emperador Juliano el Apóstata, para poner fin al culto que se le rendía, hizo desenterrar y quemar sus huesos. La fiesta de su degollación empezó a celebrarse en Roma en fecha relativamente tardía. El culto de los santos está fundando en sus milagros y reliquias; sin embargo en el caso de Juan, los judíos nunca le han atribuido un solo milagro. Por un privilegio excepcional, la Iglesia celebra el



día de su nacimiento y el de muerte, 24 de junio y 29 de agosto respectivamente; hay sólo dos natividades inscritas dentro del calendario litúrgico, la del Mesías y la de la Virgen. La popularidad de este santo, hizo que muchas iglesias se le consagraran. Roma no le consagró menos de ocho, la más célebre de las cuales es San Juan de Letrán, madre de todas las iglesias, fundada por Constantino el primer emperador cristiano. En Italia era además patrón de Génova, de Florencia y de Turín, que le dedicó su catedral. En Francia le están dedicadas numerosas catedrales, especialmente la de Lyon; a ello hay que agregar que los baptisterios que anteriormente se levantaban junto a las catedrales estaban obligatoriamente consagrados al Bautista. Numerosas órdenes religiosas o militares se pusieron bajo su protección.

Numerosos santos nunca han recibido más que un culto litúrgico y, por así decirlo, oficial, pero san Juan Bautista es, por el contrario, el tipo de santo popular. Los *fuegos de san Juan*, las *hierbas de san Juan* (las verbenas) son una herencia del paganismo que sobrevive en el folklore cristiano. Las corporaciones y cofradías se disputaban su patronato, por ello es tan frecuente su imagen en los báculos procesionales de las cofradías. Patrón de los sastres porque se vistió a sí mismo en el desierto; de los peleteros, a causa de la túnica de pelo de camello; de los fabricantes de cinturones, zurradores y talabarteros porque llevaba cinturón de cuero; de los cardadores de lana porque tenía un cordero como atributo. En memoria del festín de Herodes, era venerado por los posaderos; la prisión le valió la clientela de los pajareros porque también había sido metido en una jaula, y su decapitación la de los cuchilleros y afiladores porque le habían cortado la cabeza, además de los prisioneros y condenados a muerte. El que también sea patrón de los cantores y músicos, a primera vista no tiene sentido, pero es necesario recordar que los nombres de las notas de la escala han sido tomados por el monje benedictino Guido d'Arezzo de un himno en su honor. Todo lo anterior, explica fácilmente la profusión de imágenes de este santo en el arte cristiano.

Dichas imágenes lo representan con dos aspectos diferentes: como niño y como adulto, como compañero de juegos del Niño Jesús y con los rasgos de un predicador ascético. Sin embargo, *san Juan adulto* es el tipo más usado; en las manifestaciones paleocristianas de Ravena, las representaciones son de tipo pastoral o sacerdotal; con el arte realista de finales de la Edad Media y del Renacimiento se popularizan los rasgos de un asceta demacrado; el tema de San Juan Bautista en el desierto (Lucas 1:80), se representa muchas veces siendo guiado por un ángel en su camino al desierto, que suele ser un paisaje boscoso, con el cordero a los pies, meditando o en oración. Otro tipo idealizado, especialmente en España e Italia, lo representan como un joven bien parecido, generalmente sólo en el desierto y acompañado de sus principales atributos: vestido con una túnica corta de pelo de camello ajustado en la cintura mediante un cinturón de cuero; en el arte pictórico del siglo XV, la piel de camello se reemplaza en Occidente por una piel de oveja o de cabra que le deja los brazos, las piernas y hasta una parte del torso desnudos; El palio púrpura que tiene por encima en la escena de la intercesión del Juicio Final, alude a su martirio. Entre sus atributos están el *cordero*, tomado del cuarto evangelio (1:36): Juan fijó la vista en Jesús que pasaba y dijo: «Ese es el cordero de Dios»; la *cruz de caña* con un palo largo y delgado; una *taza bautismal*; el *Panal*, pues mientras estuvo en el desierto se alimentó de miel y saltamontes (Marcos 1:6).

## V. Bienes muebles de la capilla san Juan Bautista

Quedan muy pocas capillas de este tipo en nuestra región, su valor radica en que gracias a la conciencia de los habitantes de El Bohío, tanto la capilla como sus bienes muebles han llegado hasta nosotros. La mayoría de estos bienes pertenecen al gran cantidad de material artístico que se produjo tras la conquista y la colonización españolas que significó el comienzo de un proceso de cambio profundo y definitivo en la vida de todo el continente americano. Los pueblos indígenas sufrieron una transformación radical y se vieron obligados a aceptar otras creencias, otra concep-

ción del mundo, otra forma de cultura. Sin embargo, toda la carga milenaria de los nativos logró dejar su huella en las diversas manifestaciones culturales de esta época, que se prolongó por más de tres siglos. Costumbres, tradiciones, contextos socioeconómicos, aspectos jurídicos traídos de Europa, se mezclaron con lo indígena dando como resultado una nueva forma de ver el mundo y de representarlo.

Así, al hablar del arte colonial, debemos partir de un aspecto fundamental, el mestizaje. En América confluyeron tipologías artísticas de Europa, especialmente de España que estaba marcada por dos corrientes, el Renacimiento italiano en la aristocracia y el Medieval que seguía rigiendo en el pueblo; esta dualidad es transplantada en las colonias, y allí se nutre de lo indígena; los elementos representativos de funden. La religión cristiana es el eje central de la vida colonial y el arte está al servicio de la evangelización; es así como se crearon nuevas devociones marianas, los atributos de los santos se multiplican y la mano de obra indígena pone su granito de arena en la elaboración de esta imaginería que adquirirá sus propias connotaciones.

Por eso el estudio y la interpretación del arte colonial Hispanoamericano debe intentarse con un criterio y un sistema propios, adecuado a todo el complejo social y moral de su tiempo y a la sensibilidad que lo caracterizó. Las obras de los siglos XVI y XVII, explotaron el motivo religioso y de las imágenes sagradas se preocuparon siempre los funcionarios de la iglesia, y ya en las Constituciones sinodales, promulgadas en Santa fe hacia 1556 por Fray Juan de los Barrios, encontramos esta disposición que nos muestra cómo la pintura religiosa estuvo vigilada. La religión era el centro de todas las actividades y el determinante de la vida social.

En el siglo XVI junto a los conquistadores y colonos, llegaron sacerdotes de diversas órdenes monásticas -franciscanos, mercedarios, dominicos y agustinos- quienes establecieron la vida religiosa de la colonia. En tierras entregadas por el Cabildo, se pusieron a trabajar en cuanto pudieron, para construir iglesias y conventos. Los primeros edificios fueron sencillos, hechos de adobe; más tarde fueron

sustituídos por estructuras más fuertes de piedra de cantera; la construcción fue lenta por la escasez de fondos y la falta de profesionales competentes, aunque se construyeron iglesias en el siglo XVI, el mayor auge estuvo en el siglo XVII.

El arte que llegó con estos frailes y encomenderos, se presenta como un arte comprometido al servicio de la cristianización de los pueblos indígenas y de paso como un medio de penetración cultural. Las primeras imágenes llegan de Sevilla, sobre todo de la Virgen y el Niño y la de Cristo crucificado, con ellas se muestra un nuevo temario sagrado, un nuevo modo de ver, de hacer y de concebir la representación humana relacionada con los dioses; además de aportar un nuevo repertorio de signos, formas y colores, productos de otra cultura. Cambia desde entonces el mundo visual de los americanos.

Estas obras fueron traídas para las iglesias de las ciudades, pero la creciente necesidad de imágenes fruto de las iglesias, parroquias y capillas de poblados y caseríos, propició la creación de talleres locales que surtieran la gran demanda; su fuente de inspiración estaba en los modelos europeos, que llegaban por obras de pintura, escultura o los numerosos grabados que circulaban en la época. Las primeras iglesias misioneras empezaron a llenarse de colorido, aún las capillas más humildes se adornaban con retablos dorados, esculturas policromadas, pinturas representando escenas; sin embargo, hay que tener en cuenta que éstas últimas parecen haber sido menos efectivas que las imágenes escultóricas a la hora de transmitir su mensaje al indígena, sin duda porque tradicionalmente tenían más contacto con las formas volumétricas. (GIL TOVAR, F. 1980: 33)

El arte de este período, fue casi en su totalidad, un medio de representación de imágenes, signos y símbolos propios del cristianismo, cuyos fines estaban en evangelizar y por eso los problemas técnicos y estéticos ocuparon casi siempre un segundo lugar. Los talleres que se crearon, cumplían más la función de satisfacer una demanda que crear nuevas tipologías.

Por eso la actividad artística no se desarrolló en una sola vía. La *hispanica* y la *criolla* obedecieron al claro propósito de repetir incondicionalmente o prolongar los temas, las formas y las técnicas que se desarrollaron en España; poder imitar a Zurbarán, Murillo o Martínez Montañés constituía el ideal supremo de los pintores y escultores españoles en América o de los criollos —como los Figueroa y los Vásquez neogranadinos— que procuraron asimilar el lenguaje y las técnicas del Renacimiento y del Barroco.

La tendencia *mestiza* en el arte, se revela en las obras en las que de algún modo se ven fundidos los caracteres de las dos culturas; aunque en México y Perú fue donde más se apreció este mestizaje, en la Nueva Granada también encontramos bellas obras que muestran notables rasgos aborígenes, en la utilización del color, en las proporciones de las figuras, en la composición, etc.

Pero simultáneamente a estas actitudes se manifestaba la corriente *popular* dedicada a la producción piadosa y sencilla de imágenes religiosas más para el ámbito doméstico que para las iglesias, ya que éstas podían contratar artistas profesionales o importara imágenes, mientras las familias que vivían en poblados alejados de los grandes centros encargaban a aficionados las representaciones de sus patronos, de la virgen de su devoción; de ahí que a la vez estas sean ingenuas pero muy expresivas, y al lado de su originalidad no hay que olvidar que son el resultado del intento de copiar grabados europeos o trabajos criollos. «Figuras toscas de estructura elemental, de formas arcaizantes, recargadas de ornamentación generalmente floral pintada con artesano amor, su propósito era manifestar de inmediato la devoción» (GIL TOVAR, 1986: 39). Tales expresiones se mantuvieron durante siglos y se nos presentan hoy al margen de fechas y nombres de autores, pues son obras del gran anonimato popular ajeno a los cambios de gusto y estilo.

Todas estas corrientes, en cierta forma coexistieron y es lo propio del mestizaje encontrar obras donde se complementan la tradición indígena con las expresiones traídas

de Europa. En vista de la gran cantidad de obras de la época colonial, de las que no hay ninguna información documental, frecuentemente se debe emplear un método de análisis visual para establecer su procedencia y cronología, teniendo en cuenta que durante los siglos XVI y XVII, este arte se ve influenciado por el español debido a la presencia de un conjunto de obras importadas, principalmente del sur de España. Sevilla, donde se instaló el Consejo de Indias, encargado del manejo de los asuntos administrativos, judiciales y comerciales de las colonias americanas, se constituyó en vínculo principal entre los dos continentes; además, se convirtió en un centro artístico, que floreció en el XVII y muchas de las obras que se produjeron allí viajaron a América; su estilo se regía por el patrón barroco de Italia, pero poco a poco se fue modificando para adaptarse a la cultura local, tanto en España como en América.

Los talleres se constituyeron en el centro de gremios de artistas, pintores, escultores, que se destacaban por su experiencia y excelente dominio de la teoría y práctica de su oficio y, eran los que controlaban de principio a fin la elaboración de una obra. El proceso en el caso de la escultura consistía en escoger la madera, preferiblemente de cedro, roble o pino, luego se tallaba y al terminar se cubría con varias capas de yeso cuidadosamente aplicado y pulido, para que ningún detalle de la talla se perdiera. Se le aplicaba luego una preparación para que quedara lista para pintar y dorar. Las técnicas fueron variadísimas de acuerdo al área que se iba a representar. En principio los ojos eran tallados. en el siglo XVII se inició la costumbre de tallar la cabeza en dos piezas: cuando se había esculpido la superficie interior de la cara, se pegaban ojos de vidrio en las órbitas y se juntaban las piezas; en algunos casos, la cara no estaba tallada en madera sino fundida en plomo (mascarilla), las manos también podían estar fundidas en plomo. Las partes que representaban la vestimenta eran pintadas con procedimientos conocidos como estofado o policromía.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> El *estofado*, se cubría el pan de oro con una capa de pintura al óleo, luego se grababa con incisiones de líneas paralelas muy finas

Pero también se crearon talleres especializados en imaginería religiosa en el continente americano. Dentro de la presente investigación cabe destacar la llamada *escuela quiteña* que es la que dominaba el sur occidente colombiano. Aunque con raíces en la escuela andaluza, muestra un etilo y espíritu propios; en la técnica se destaca la de los encarnados, en su mayoría agraciados con el color de las mejillas y el trabajo de la barba, y su excelente acabado. En la decoración se caracterizó por los colores primarios brillantes y diseños florales en dorado. Los gremios aparecen en el siglo XVIII, lo cual parece indicar que aunque ya existieran, apenas ahora son independientes de la iglesia, lo cual se ve reflejado en el tratamiento más libre de los temas a representar, y por esto se dice que la *escuela quiteña* propiamente dicha tuvo su apogeo en el siglo XVIII. (PALMER, 1993: 57)

Estos talleres dieron trabajo a una gran cantidad de personas, herradores, latoneros, curtidores, tejedores, torneros, bordadores, tintoreros; su trabajo se exportó a todos los sitios de América, entre ellos Colombia. La ausencia de información sobre su autor, en el caso de las esculturas, se debe a su origen de taller; sucedía que un artista sacaba un tipo de imagen y luego su taller la copiaba con algunas leves reformas, y a su vez otros talleres seguían sus parámetros pero adicionando o quitando elementos. Las fuentes utilizadas estaban en grabados italianos, flamencos, franceses y españoles, junto con pinturas; pero, al traspasar a la escultura o la pintura, se permitieron libertades tan llamativas como la de la virgen de Legarda que se basa en un tipo iconográfico de la virgen apocalíptica y para su representación parte de la Inmaculada Concep-

(esgrañado), para revelar la base de oro subyacente y simular el hilo de oro de los más elegantes brocados de la época. Con frecuencia la superficie se decoraba adicionalmente, con una variedad de motivos florales y abstractos. La *policromía*, la que se hizo muy popular en el siglo XVII, consistía en omitir la capa de oro y se pintaba directamente la escultura con varios diseños acentuados en oro. No todas las imágenes estaban totalmente talladas, también estaban las de vestir, las cuales solo trabaja la cabeza, las manos y los pies, el resto era una estructura o armazón.

ción; otro aspecto a tener en cuenta es la introducción en los talleres de mano de obra indígena y mestiza que ponían su toque personal.

En la Nueva Granada, aparecen en el siglo XVII imagineros destacados, tales como los criollos *Juan Cabrera y Pedro de Lugo*, el tallista de los relieves del retablo de San Francisco de Bogotá y Lorenzo, *Luis y Salvador de Lugo*, probablemente familiares del ya citado Pedro de Lugo; en el siglo XVIII, se destaca la más alta figura de la imaginería barroca en Colombia: la del español Pedro Laboria, quien procedente de talleres andaluces se instaló en Bogotá y trabajó, sobre todo al servicio de los jesuitas. La influencia de la escuela quiteña, en la escultura neogranadina, fue notable sobre todo en el siglo XVIII, muchos obradores procedentes de los talleres de Caspicara y Legarda se trasladaron a esta región imprimiendo en sus trabajos las técnicas aprendidas allá; en Nariño, Valle y Cauca es muy notoria la presencia de la imaginería quiteña tanto en las imágenes que llegaron de esa escuela como en la presencia de artistas que se vieron en la necesidad de vincular a la población indígena para satisfacer la producción de obras que, en cantidad y con premura, les demandaba la empresa evangelizadora. Pero en ciudades como Cartagena de Indias, Tunja y Popayán, y hasta en otros más retirados como Mompós, Pamplona o Santa fe de Antioquia llegaron imagineros.

El porcentaje de obras anónimas en la colonia es altísimo sobre todo en los siglos XVII y XVIII. El artista no había alcanzado la suficiente individualidad que le permitiera definirse a sí mismo, su oficio no era considerado como una alta y noble ocupación; era un oficio más y nada indicaba la conveniencia de estampar una firma en la obra que ejecutaba; no lo exigían los clientes, atentos a otros aspectos distintos del valor intrínseco de la obra y tampoco lo buscaban los artistas, que no estaban metidos en la conciencia actual de la importancia de poner el sello personal y jamás supondrían que sus obras serían estudiadas o analizadas, buscando su artífice. De otra parte, los artistas coloniales tienen más una sensibilidad de grupo, no el de



destacarse individualmente, lo importante era el mensaje de la obra.

De otra parte, los pequeños artesanos eran mal remunerados, poco valorado su trabajo, lo importante para el comprador estaba más en la función que en lo estético. Se produce un arte en serie, estandarizado, que atiende a la solicitud del párroco, del piadoso cliente. Sin embargo, éstos fueron los que más supieron trasladar en sus obras el alma misma de su tiempo, de su pueblo, sus gustos, sus preferencias devocionales, captaron en toda su complejidad los sentimientos religiosos y los anhelos espirituales. Sus obras nos dan una visión de la época en que fueron ejecutadas, hoy se nos presentan profundamente humanas y llenas de sugerencias. Durante los siglos XVII y XVIII casi no se observan cambios estilísticos, y es a partir de finales del siglo XVIII cuando empiezan a aparecer nombres individuales.

El anterior panorama nos hace inscribir los bienes muebles de la capilla de El Bohío, dentro de este complejo contexto espacio-temporal del arte colonial. Por sus características formales, el reconocimiento de sus valores estéticos e interpretación de su mensaje simbólico se han inscrito dentro de determinadas corrientes de la pintura, escultura o artes decorativos del arte colonial; factores que como ya hemos visto están sujetos a cambios constantes, un periodo dará más énfasis a un cierto santo, mientras que el siguiente no se preocupará por él, o una novedad iconográfica puede introducirse, permaneciendo en boga durante una temporada, para luego pasar de moda; así como los cambios de técnica también proporcionan datos valiosos a la hora de ubicar un objeto dentro de determinado periodo o escuela.

Un análisis de estos bienes permitió ubicar a la mayoría, entre los siglos XVII y XVIII. Como ya se aclarado a falta de documentos que nos den fechas exactas de su ejecución o nombres de sus autores, se recurrió a un análisis de los elementos intrínsecos y extrínsecos de las obras, primero mediante un detallado examen visual de las mismas, que nos diera los parámetros para desentrañar su estructura o su composición; luego tratando de interpretar su simbo-

logía, para descodificar su mensaje y encontrar pistas sobre el lugar o época de realización. Además, se revisó una gran cantidad de bibliografía sobre historia de la región, iconografía, arte Hispanoamérica, para entender el contexto histórico en que se realizaron, la razón a que obedecían o las influencias que reflejaban; así como a la tradición oral que permitió detectar, un desconocimiento de la iconografía implícita en los bienes, pero también un gran sentido de pertenencia expresado en su deseo de conservarlos.

El retablo, el pulpito y el confesionario son de principios del siglo XX y reflejan la tendencia a reemplazar las antiguas fachadas de las capillas e iglesias por un estilo neoclásico caracterizado por el uso de cuerpos y líneas rectas en su estructura. El sagrario y varias esculturas se destacan por su manufactura y rica iconografía, la de San Juan Bautista o la cruz de altar, manifiestan su procedencia de un reconocido taller en el ámbito del arte colonial. Los retabrillos portátiles son tal vez los objetos más curiosos dentro de este patrimonio, constituyen una muestra inigualable del mestizaje artístico de los siglos XVII y XVIII. Libros, ornamentos, campanas, sillas frailunas completan este rico legado patrimonial.

## VI. Retabrillos



Anónimo. Posiblemente siglo XVII  
Retablillo de San Juan Bautista.  
Inventario Antioquia.



Anónimo. Posiblemente siglo XVII  
Retablillo de San Juan Bautista. Inventario Antioquia.

Los retabillos portátiles constituyen una muestra inigualable del mestizaje que se produjo en América entre los cánones estéticos traídos de Europa y los elementos indígenas; el resultado, riqueza en colorido, iconografía y composición. En la capilla se conservan cuatro de estos retabillos. Este tipo de obras, junto a los grandes escultores y pintores, aparecen como en un telón de fondo en un arte sin fechas ni nombres; constituido por una enorme manifestación de expresiones anónimas que con una gran imaginación imponían un sello propio a lo que hacían. Sin embargo, ocupan un atractivo capítulo de la estética, cuyo universo significativo enriquece y amplía las representaciones tradicionales.

Sin lugar a dudas, dentro del conjunto de obras de la capilla, los pequeños nichos de madera llaman la atención y es que se consideran lo más representativo del arte popular piadoso. Su remoto origen se encuentra en los trípticos medievales que eran una de las piezas del altar portátil y cuyas puertas se cerraban para facilitar su transporte. En América, durante la colonia y hasta bien avanzado el siglo XIX, se consideraron parte del mobiliario doméstico y se utilizaron para exhibir pequeñas imágenes de devoción, talladas o pintadas; su valor artístico radica en sus peculiares formas y soluciones plásticas, en ellos hay integración de talla decorativa, escultura y pintura, con predominio de colores fuertes. Todo indica que la imaginería piadosa popular se revistió de un gusto por copiar, en menor escala, lo que se hacía en las iglesias de las grandes ciudades; los retablos y sagrarios, se convirtieron entonces retabillos y expositivos decorados con flores, figuras de santos, columnillas, balaustres, remates y piezas pequeñas en talla; se trata de un ensamble de elementos que busca recrear los espacios entre sí, dándole una personalidad a cada mueble y aportando así, nuevos valores estéticos.

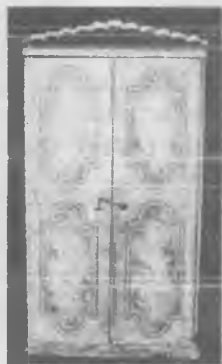
Gracias a los inventarios de bienes muebles que se están realizando en Colombia, podemos hoy darnos cuenta que este tipo de expositivos tuvieron gran acogida. El realizado en algunas poblaciones de Antioquia, muestra algunas

similitudes con los pocos que aún se conservan en el Valle del Cauca; su estructura compositiva, los santos favoritos en la devoción de la población, su decoración y colorido permiten establecer puntos de contacto estilísticos y tal vez de autoría; pero sobre todo, reflejan un gusto muy difundido en estas regiones.

## 1. RETABILLO - SAN JUAN BAUTISTA



Anónimo. Posiblemente siglo XVII  
Fot. Taller Restauración Musco  
La Tertulia



Retablillo cerrado

Mueble de madera policromada. Nicho de base rectangular con dos puertas. Las caras internas de las puertas están divididas en tres recuadros, los superiores e inferiores con decoración floral; el del centro, con tela pintada y adosada, la del lado derecho representa a la Virgen de la Merced coronada y la de la izquierda, a San José, también coronado, ambos sostienen al Niño Jesús. La pared del fondo del mueble representa un paisaje: montañas, follaje, el sol y la luna. La imagen que guarda en su interior corresponde a San Juan Bautista y las que están a sus pies, San José y María. Esculturas de bulto redondo, madera tallada y policromada.

**Análisis estético** La decoración de este retablillo refleja una estudiada distribución del espacio, una selección de

elementos llamativos y un colorido de tonalidades cálidas; características propias de estos pequeños muebles que ponen de manifiesto el gusto popular. La variedad de técnicas decorativas puede deberse a una autoría compartida, un carpintero se encargó de la ejecución del mueble, otro de la decoración de fondo, paisajes y decoración ornamental y un tercero pudo encargarse de las representaciones de la Virgen y San José; estas, sobre todo, dejan ver un manejo de técnica, dibujo, composición e iconografía, más si tenemos en cuenta que este tipo de obras en miniatura requieren de un tratamiento minucioso.

No sabemos si la escultura de san Juan Bautista era la que originariamente le correspondía a este retablillo, pero todo parece indicar que la composición general tomó la forma que vemos hoy en día a partir de yuxtaposición de imágenes; así, lo más probable es que las de la Virgen y San José que aparecen a los pies del santo se hayan añadido después. El santo tiene, lastimosamente un repinte<sup>14</sup>, que no deja ver los colores originarios de su traje, asumimos que sería el que le corresponde iconográficamente, el de piel de cabra, claro y con manchas oscuras.

Lo que sí podemos concluir es que este retablillo es una hermosa muestra de la imaginería popular que supo mezclar diversos elementos, dándoles coherencia formal y a su vez recrearlos con un decorado y colorido sugerentes. Posiblemente se elaboró en el siglo XVIII dado que la costumbre de coronar a San José data de este siglo.

### **Análisis iconográfico**

El repertorio iconográfico de este retablillo está constituido por la figura de san Juan Bautista, san José, la Virgen María y La Virgen de las Mercedes con el Niño Jesús. De la iconografía de San Juan Bautista ya hemos hablado antes, por lo que aquí nos ocuparemos de la Virgen de la Merced y la de San José. Con respecto al paisaje del interior y la ornamentación floral, podemos decir que representan,

<sup>14</sup> Repinte: superposición de capas de pintura que alteran el aspecto original de una obra.

con su colorido y sus elementos compositivos, una muestra del mestizaje artístico propio de estas regiones: los colores llamativos y la distribución de los elementos dentro de la estructura compositiva recrean la vista y ambientan el espacio que albergará la imagen que se exhibirá.



Decoración interior  
Fotografía Carmen C. Muñoz



*Virgen de la Merced*  
Fot. Carmen C. Muñoz



*San José*  
Fot. Carmen C. Muñoz

El día 10 de agosto del año 1218, se funda la Orden de la Merced, con el objetivo de redimir a los cristianos esclavizados en ese momento por los musulmanes. A diferencia de otros pueblos, los musulmanes se caracterizaban por una rica tradición cultural, cultores de la ciencia, el arte y la poesía. Con este contrincante, comenzó para occidente uno de los enfrentamientos más largos de la historia de la humanidad. Así las cosas, el 10 de agosto de 1218, Pedro Nolasco, hombre atormentado por los sufrimientos que tantos prisioneros cristianos padecían fundó con el apoyo del rey Jaime I de Aragón la Orden de la Merced en la ciudad de Barcelona para redimir a los cristianos esclavizados por los musulmanes. A partir de la fundación de la orden y durante los seis siglos siguientes, los innumerables prisioneros encontraron en su patrona, una esperanza de liberación.

Los frailes mercedarios estuvieron entre los principales protagonistas de la conquista del Nuevo Mundo, ejerciendo labores de evangelización y acompañando a los conquistadores en su afán de fundar nuevos poblados que tenían que tener como primera construcción una capilla. Es en el Perú donde el culto de la Virgen de la Merced encuentra un desarrollo e influencia decisivos en el arte colonial, se dice que en una ocasión se presentó en Lima una sequía asfixiante que en pocos días agotó las escasas reservas de agua; separada la ciudad de zonas más húmedas por enormes distancias y por una topografía agreste y, frente a un mar poderoso y a las fatigosas temperaturas tropicales, la ciudad comenzó a temer una catástrofe, pues se vio enfrentada a la sed y en real peligro de morir. La leyenda cuenta que la población se concentró frente a la imagen de la Virgen de la Merced y permaneció allí hasta que una fina llovizna se manifestó en el cielo y luego se desencadenó un aguacero torrencial que salvo a la ciudad. Ante este hecho portentoso, el cabildo de Lima, en sesión plena, reconoció los favores de la virgen y el 20 de septiembre de 1730 la declaró «Patrona jurada de sus campos».

El *san José* constituye una obra expresiva y de mucho

encanto, que seduce por su expresión amable y brillante colorido. El artista buscó crear una imagen que despertara sentimientos y lo logró. Resulta encantadora la cabeza de San José recostada sobre la del Niño, imagen que responde a aquellas cualidades que el arte posterior al concilio de Trento quiso exaltar de él: sus virtudes de hombre recto, discreto, justo. En la iconografía cristiana es el padre de Jesús, basándose en ciertas narraciones apócrifas de su vida, imperó durante mucho tiempo la costumbre de representarle como un anciano de larga barba blanca; a partir de la Contrarreforma, y gracias a Santa Teresa de Ávila, se convirtió en santo al que se rendía veneración por derecho propio, su representación cambia, ahora es un hombre maduro, pero mucho más joven, y su figura es objeto de culto especialmente en España.

Sus atributos son la azucena, símbolo de la castidad; diversos instrumentos de carpintería, un bastón, una vara con flores; lleva al Niño Jesús de la mano o lo tiene en sus brazos; el tema de san José coronado aparece con los jesuitas, que contribuyeron a difundir el culto del santo. Aquí el Niño tiene una cruz en su mano izquierda, simbolizando el sufrimiento que tendría que padecer

## 2. RETABILLO - SAN JUAN BAUTISTA



Anónimo,  
posiblemente s. XVII  
Fot. Taller Restauración  
Museo La Tertulia



Mueble de madera policromada. Nicho de base rectangular, con puerta de doble hoja pintado en su interior en tonos cremas. Al interior y en la parte superior está representado el Espíritu Santo en forma de paloma. Imagen interna: San Juan Bautista, escultura de bulto redondo, madera tallada y policromada, en brazo izquierdo sostiene cordero sobre un libro.

### **Análisis estético**

De los cuatro retabillos que posee la capilla, este es el más sencillo, la forma del nicho es simple, sin decoración llamativa; puede haber tenido representaciones en sus puertas, pero no hay registro de ello. La imagen del interior es de factura tosca, quien la haya realizado no maneja los conocimientos suficientes de talla y encarnación, pudo ser de la región y cumplía más bien un encargo piadoso. A parte de lo anterior, la figura ha sufrido algunos cambios posteriores como roturas y repintes.

### **Iconografía**

En este retabillo hay que destacar la representación del Espíritu Santo en forma de Paloma que simboliza la misión que se le asigna a Juan el Bautista, anunciar la venida del Salvador. Esta paloma es la que aparece en las escenas del Bautismo de Cristo, su presencia sobre la cabeza de Jesús, es la señal que necesita Juan para saber que ese es el Hijo de Dios, a quién, según las Escrituras, no había visto antes.

### 3. RETABILLO - SAN ANTONIO DE PADUA



*Anónimo, posiblemente s. XVII*

Mueble en madera policromada. Planta rectangular, puerta de dos hojas, con aldaba sendilla en metal. Base y remate salientes y lisos. El nicho está flanqueado en la parte superior por un tablero en arco de medio punto, decorado con motivos de follaje blanco sobre fondo rojo y flanqueado por dos columnas helicoidales con basa, capitel y parte de color oscuros. Decoración externa: flores rojas con borde negro y follaje distribuido en forma vertical, cinco en las puertas adelante y cuatro en los laterales.

Decoración interna: en parte interna de puertas, cuatro figuras de santos, dos a cada lado. A la derecha, arriba San Agustín, obispo de Hipona; abajo, san Judas Tadeo. A la izquierda, arriba san Pedro Apóstol, abajo un santo mártir, posiblemente san Pedro Alcántara. La cavidad interna es cóncava decorada con grandes flores rojas de borde negro y follaje verde sobre fondo ocre claro. En su interior expone la imagen de San Antonio de Papua con Niño Jesús en sus brazos. Escultura de bulto redondo, madera tallada y policromada.

### **Análisis estético**

Este retabillito también presenta unas características muy particulares. Los santos representados, su colorido y la escultura que guarda en su interior conforman un todo con bastante armonía. El color rojo de las flores y del fondo de los santos, contrasta muy bien con la escultura de color oscuro que a su vez sobresale y se diferencia claramente de su peana de fondo claro. De otra parte, la distribución de los espacios se equilibra por la simetría y por el tratamiento de las imágenes que enriquecen con su iconografía la lectura que podemos hacer de él.

### **Análisis iconográfico**

*San Antonio de Padua (1195-1231)*. Por su formación en las escrituras y talento para la predicación está dentro de la categoría de Doctores de la iglesia. Su iconografía es una de las más populares reflejando la veneración de los fieles. Los artistas pusieron especial interés en interpretar ese sentimiento general, de ahí que todas las representaciones del milagroso santo tengan un encanto único. Su festividad se conmemora el 13 de junio.

Su leyenda se formó y difundió en el siglo XV, gracias a los sermones de San Bernardino de Siena. En Italia se lo llama el *Il Taumaturgo*, en España, *El Milagrero*. Entre la lista de los milagros que se le atribuyen están: Predicación de los peses, La Virgen entregando el Niño Jesús a San Antonio de Padua, el milagro de la mula, el milagro de la pierna cortada. Los fabricantes de porcelana de la localidad de Nevers lo adoptaron como su patrón porque convirtió a un herético impidiendo que un vaso arrojado al suelo se rompiera. Los marinos portugueses lo invocan para tener buenos vientos en las velas; para mayor seguridad, fijaban su imagen en el mástil del barco hasta que sus ruegos fueran satisfechos.

En la iconografía en América se difundió y mantuvo prácticamente fija la imagen del santo de pie, vestido con el hábito franciscano y sosteniendo al Niño Jesús, que puede aparecer sentado o de pie sobre un libro. Su atributo más difundido es el lirio, pero también puede llevar una palma.

En el célebre cuadro de la Virgen de Chiquinquirá, pintado en 1555 por Alonso de Narváez, ya tiene ese atributo. El hábito es de color castaño oscuro pero también puede ser azul, tal como lo vistieron algunas comunidades franciscanas en América a fines del siglo XVIII y en el siguiente. En algunos casos suele llevar la capa corta y la capucha puesta, pero ello es poco común.

*San Agustín de Hipona (354-430.* El más famoso e influyente de los teólogos de la iglesia; obispo de Hipona, en el norte de África y uno de los cuatro Padres Latinos (los otros: Ambrosio, Gregorio y Jerónimo). Normalmente lleva indumentaria episcopal, su atributo es un corazón en llamas, símbolo de fervor religioso; en joven llevo una vida disoluta y por eso se le representa con flechas en el pecho en señal de arrepentimiento. Puede estar acompañado de un libro, o con una pluma en la mano.

*San Judas Tadeo.* Se le llama así para distinguirlo del traidor. Se dice que era hermano de San Jaime el Menor y pariente de Jesús. Fue autor de una carta que forma parte del Nuevo Testamento, en la cual se advierte sobre los peligros del error y la herejía y se exhorta a la caridad. Sufrió el martirio en Persia. Sus atributos son la escuadra, el libro, una lanza pequeña y un garrote. Es el patrón de las causas perdidas.

*San Pedro Apóstol.* Príncipe de los apóstoles, junto con Santiago el mayor y Juan fue uno de los tres apóstoles más íntimamente relacionados con Cristo. Pescador de oficio, a orillas del mar de Galilea Jesús lo llamó para convertirlo en pescador de hombres, colocándole el nombre de Cefás, que en latín es Petrus, Piedra o roca; así se constituyó en piedra angular de la Iglesia, fue el primer Papa elegido por Cristo y con San Pablo uno de los más importantes cristianizadores de Roma. Al parecer fue martirizado en la colina Vaticana, durante la persecución de Nerón en el año 64; según la tradición fue empalado y luego crucificado con la cabeza hacia abajo. Sus atributos: las llaves porque el abre las puertas del cielo; el gallo, que recuerda la negación que hizo de Cristo; una cruz invertida, su forma de martirio. Suele llevar una capa amarilla, color

del oro, sobre una túnica azul o verde; la tiara que alude a su jerarquía como primer Papa; un báculo con brazo transversal triple (papal), un libro (el evangelio) y con frecuencia un barco y un pez, símbolos de la iglesia y de la cristiandad, respectivamente, así como del oficio de Pedro.

*San Pedro Alcántara (Posiblemente)*. Penitente y reformador franciscano, las deformidades de su figura enfatizan el carácter expresivo de la composición que resalta por su sencillez. El santo responde bien a la descripción que de él hizo santa Teresa, que parecía «hecho de raíces». Los elementos iconográficos que acompañan la figura tienen el carácter de resaltar el martirio.

#### 4. RETABILLO – SAN ANTONIO DE PADUA



Anónimo. Posiblemente s. XVII

Mueble en madera tallada y policromada. Retabullo de planta rectangular, sin base, puerta de dos hojas, pintado de azul, con cuatro figuras en relieve adosadas en las caras internas de las puertas y dos más en los laterales internos. El

nicho está flaqueado por dos columnas que intercalan segmentos curvos de diferentes dimensiones y colores, rojo, azul y amarillo; el capitel en forma de cubo pintado de azul y decoración roja imitando puerta y remate. El espacio interno está decorado con una puerta café y fachada roja, todo sobre un fondo azul.

*Figuras adosadas.* Terracota modelada y policromada. Representan, de arriba hacia abajo: las del lado derecho, San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán; las del izquierdo, San Antonio con el Niño y San Juan Bautista Niño; la del interior derecho, Santa Bárbara y la del izquierdo, puede ser San Roque.

En su interior, san Antonio con el niño, escultura de bulto redondo, tallada y policromada.

### **Análisis estético**

Este retabillito tiene la particularidad de llevar adosadas seis figuras que representan a santos, realizadas en terracota -arcilla cocida y modelada-, método poco frecuente en este tipo de muebles. Sin embargo puede ser que el ejecutor no contaba ni con las herramientas necesarias para tallar la madera ni con los conocimientos técnicos para realizarla y así optó por el modelado, técnica más fácil de controlar, por poder rectificar, adicionar o quitar elementos durante el proceso. Sería interesante mirar más obras de esta región para establecer si hay otros ejemplares trabajados en esa técnica.

Como en los anteriores retabillos, es de anotar la gran riqueza visual que nos ofrece, pues aparte del retabillito, está la escultura, y las seis terracotas, cada una representando un santo diferente. Dos franciscanos, San Antonio y San Francisco; el padre de la orden de los dominicos, Santo Domingo de Guzmán; el patrón de la capilla, San Juan Bautista, niño y San Roque (posiblemente). Al interior Santa Bárbara.

### **Análisis iconográfico**

*Santa Bárbara.* Virgen y mártir, su vida se sitúa en Asia y en el siglo III, su historia procede aproximadamente del

siglo VII y se la reproduce en la Leyenda Dorada. Sin duda la más popular de las santas, se la representa con la torre donde la encerró su padre, un noble pagano que no creía en Dios, esta decía creer en la Santísima Trinidad y como no se retractó, el mismo la torturó y la mato, en ese momento un rayo destruyó su cuerpo. Sus atributos son una torre con tres ventanas, una pluma de pavo real que hace referencia a la inmortalidad. La escena más repetida es la ejecución de Bárbara por su padre. Le invocaba contra los relámpagos y es la patrona de la artillería, por lo que puede aparecer con un cañón a sus pies.

*San Roque (posiblemente)*. Protector de los afectados por la peste negra que afectó a Europa en el siglo XIV, por lo general va vestido de peregrino y acompañado de un perro. La leyenda cuenta que sufrió la peste y quedó desfigurado por lo cual no fue reconocido y enviado a la cárcel donde murió.

*San Francisco de Asís*. Fundador de las primeras ordenes mendicantes a finales de la Edad Media, basadas en la pobreza y la humildad. Su contemplación de Dios la hacia a través del amor a la naturaleza. Extasiado con ella decidió Cánticos al Hermano Sol y a la Hermana Luna e insistió por el amor de todos los seres de la creación. Por tratarse de un Santo Penitente, la calavera en sus manos es uno de sus atributos que significa desprecio por la vanidad de lo terreno. La orden de los Franciscano fue una de las primeras en venir a América.

*Santo Domingo de Guzmán*. Fundador de la Orden de los Predicadores también llamados frailes Dominicos o Negros. Nació en España en una familia noble. Lleva el hábito blanco de su Orden con manto negro con capucha, suele llevar en sus manos un libro, un rosario o una azucena. Él instituyó la costumbre de rezar el santo rosario.

*San Antonio de Padua*: Aquí aparece con su hábito de franciscano en color azul, y sus tradicionales elementos iconográficos: el Niño Jesús sobre un libro.

*San Juan Bautista niño*: Lleva una túnica de color rojo y a sus pies está el Cordero, atributo por excelencia dentro de su iconografía.

## **Conclusiones**

La identidad se construye; en este proceso de conocimiento es necesario entablar una conversación con el legado patrimonial que nos han dejado nuestros antepasados. El acercamiento a nuestro patrimonio, permite actualizar, de alguna forma, el contenido de su mensaje. Conocerlo nos dará las herramientas para conservarlo y valorarlo.



### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARCILA R, Gregorio, Fray (1953). *Apuntes históricos de la Provincia Franciscana de Colombia*, Bogotá, Imprenta Nacional, p. 11 y 29
- COLMENARES, Germán y VALENCIA, Alonso (1985 transcripción) *Indios y Mestizos de la Nueva Granada a finales del siglo XVIII*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, p. 117.
- DUQUE Gómez, Luis (1990). Oro y esmeraldas en el culto religioso de indios y españoles en Oribes y plateros en la Nueva Granada. Bogotá, Banco de la República pp. 35-36.
- El templo Doctrinero de Tópaga*. [www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol27/templo.htm](http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol27/templo.htm) (información tomada el 10 de julio de 2002)
- GIL TOVAR, F. (1980) *El arte colonial*. Bogotá, Plaza & Janes.
- GIL TOVAR, F. (1983) «Un arte para la propagación de la fe» En: *Historia del Arte Colombiano* Tomo VI, Bogotá, Salvat Editores.
- GROOT, José Manuel (1953). *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada. Tomo I* (Biblioteca de Autores Colombianos), Bogotá, Editorial A.B.C., p. 285.
- MORENO, Francisco A. (1985) *Indios y Mestizos de la Nueva Granada a finales del siglo XVIII*.
- OCAMPO López, Javier. Fiestas Religiosas y Romerías – El abigarrado mundo de las devociones populares en Colombia. [www.banrep.gov.co/blaavirtual/credencial/9302.htm](http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/credencial/9302.htm)
- PALMER, Gabrielle G. (1993), *La escultura en la Audiencia de Quito*. Quito, Imprenta Municipal, p. 57.
- PIEDRAHITA, Diógenes (1959) *Historia de Toro* (segunda edición) Biblioteca de Autores Vallecaucanos, Imprenta Departamental, Cali.
- SEBASTIÁN, Santiago (1965). *Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca*. Cali, Carvajal y Cia., pp.19-20.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE ANTIOQUIA (1988) *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia*. II Colecciones de Santa Fe de Antioquia. Medellín,
- TOVAR PINZÓN, Hermes. (1993) *Relaciones y visitas a los Andes, siglo XVII*. Tercer Mundo Editores,

VIVES MEJÍA, Gustavo (1996) *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia, Volumen III: Colecciones Públicas de Rionegro*. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia - Dirección de Extensión Cultural,

Recibido: 01 / 03 / 2004

Aprobado: 15 / 06 / 2004